

KASSA GABRIELLA

A TRAGÉDIA HALÁLA

"Maga a régi művészet sosem fog egészében visszatérni, bármilyen fáradhatatlanul dolgozza is fel a tudomány a természet felhalmozott kincseit. Bár a látszat már-már ezt mutatja gyakran; valami azonban mindig hiányzik, jelesül épp az, ami csak az életből fakadhat, amit modell nem adhat meg soha. A régi művészetek sorsfordulói azonban szó szerint pontosan ismétlődnek."

A. W. Schlegel¹

Abstract: (*The Death of the Tragedy*): In this paper I try to find the essence of the Tragedy, which is not only a genre of literary but it means a special type of view of world and life, a special type of thinking. The ancient greek awareness of life was the origin of the tragedy. What was this awareness of life like? Can we replay and present this view of life or the genre which we call as 'tragedy' completely different from the tragedy of Greeks? Is there any essence of the Tragedy itself or the different historical situations have created their Tragedy and we only may speak about the history of the Tragedy?

These questions are standing in the centre of this essay. Finally, I examine an interesting approach of recreating the tragedy of postmodern era as a possibility of reaching of the experience of tragedy in our days.

Kultúránk történetében egyre-másra következtek a nyugati filozófia és bizonyos művészi formák közötti ütközések. Elég csak azt a legutoljára kiújult harcot említeni, mely a narratív filozófiák és a regény között játszódott és játszódik.² Úgy vélem, hogy az emberi szellem igazán jelentős és semmi mással össze nem hasonlítható harcaihoz tartozik az, amelyet a filozófia és a tragédia, a tragédiát létrehozó világszemlélet összecsapása eredményezett. A drámai forma áll legközelebb a filozófiához abban az értelemben, hogy a drámai stilizálás a rövid terjedelem miatt a részletek ábrázolását nélkülözni kényszerül. Így a formák harca volt ez, a szó igazi értelmében.³ Ez az összecsapás nyomon követhető a tragikum újjászületésének minden korszakában. Ezeknek az ütközeteknek a legfigyelemreméltóbb állomásait fogom végigkövetni, anélkül azonban, hogy egy-egy adott korszak kimerítő elemzését felvállalnám. Sokkal inkább áll szándékomban az, hogy a filozófiai és gondolkodói háttérre is koncentráljak, megpróbáljak közelíteni ahhoz a kérdéshez, mely a tragikum lényegére kérdez rá, hogy t. i. van-e tragikusság mint életérzés, mely megtalálható minden tragédiában függetlenül annak történelmi idejétől.

A tragédia, a tragikus világlátás a görög kultúra öröksége, mely tragédiák aztán például szolgáltak a későbbiekben minden olyan kísérletnél, ahol a tragédia újraélesztése volt a cél. Nem egyértelmű az, hogy sikerült-e újra meg újra megjeleníteni a tragédiát annak eredete szerint, volt-e még olyan korszak a történelem során, amikor a körülmények lehetővé tették azoknak az életérzéseknek az együttállását, mely a görög értelemben vett tragédiát tudott teremteni, másképpen fogalmazva, létezik-e valamiféle esszenciája a tragédiának, ami mint irodalmi műfaj ölt formát, képes lehetett-e a tragédia felvenni a formák harcát a filozófiával. Vagy azt mondhatjuk, hogy a tragédia újra-megjelenése több vagy kevesebb szállal kapcsolódik ugyan eredetéhez, de ezzel együtt mindig többet is tartalmaz, és csak a műfaj teljes története egészében képes bármit is állítani a tragédiáról, lényege a történetiségében található. Hiszen másképpen mutatkozik meg a tragikum lényege Nietzschének, aki szerint Euripidész már nem tartozik a jelentős tragédiáírók közé, és másképpen Arisztotelésznek, aki pedig éppen Euripidészt tartotta a letragikusabbnak, és természetesen mást fog jelenteni a tragikusság Racine és a későbbiek esetében is. Ez bizonyíthatja azt, hogy történetiségében tárgyalva tud teljesként megjelenni.

A tragikus korszakok újragondolása során különleges jelentőségű a görög tragédiák kora, mely nemcsak hogy az első ilyen kor, hanem, ha igazán szigorúan akarnék fogalmazni, azt kell mondanom, hogy az egyetlen kor, amely után már nehéz tragédiáról beszélni.

Jó néhány száz évvel később merül fel csak újra a lehetőség a tragédiára, mely korszakot Shakespeare, Racine, Corneille neve fémjelez. E három említett közül, úgy vélem a racine-i művek adják vissza leginkább azt a szemléletet, melyek a tragikus világlátáshoz kötődnek. A két fent említett korszak esetében megtalálhatók azok a szemléletbeli megfelelések a filozófián belül, melyek okozzák és kísérik a tragikus megnyilvánulás megjelenését. Elég csak itt a Szókratész előtti létszemléletre és Szókratész gondolkodásmódjának újszerűségére gondolni a preszókratikus filozófiához képest, vagy a másik esetben a reneszánsz emberértelmezésből kinövő XVII. századi filozófiai szemléletmód által előtérbe kerülő nézőpontokra, aminek következtében elkerülhetetlen volt a választás, és az azzal együtt járó létértelmezés.

Az ezután következő évszázadokban már nem adódott lehetőség a tragikum igazi megújulására. Természetesen ez nem a műfaj kudarc, hanem megfelel a szellemi életben egyébként is megmutatkozó jelenségeknek. Mert bár megvoltak az erre vonatkozó kísérletek, és itt elég csak Schiller, Lessing vagy Goethe nevét megemlíteni, a megvalósulás elmaradt. A filozófiai gondolkodásban is akadnak e ténnyel megegyező tendenciák. Amíg a drámákban a sorsszerűség, mint egy pusztán esztétikai probléma jelentkezett, addig a kanti és a Kantot követő etikákban a tiszta erkölcsfilozófiai magyarázatok keretei közé a tragikus, sorsszerű bűn értelmezése nem fért be.

A következő állomás kapcsolódhatna Hebbel és Ibsen tragédiáihoz. Kapcsolódhatna – mondom, mert bármennyire erős is a kísértés, hogy rokon vonásokat fedezzünk fel, folytonosságot teremtve ezzel, nem lehet nem észrevenni a diszsonanciát, mely a XX. században még inkább felerősödni látszik, megszüntetve ezzel talán örökre a tragédia megújulásának lehetőségét.

Nincs hát tragédia, elképzelhetetlen, hogy korunk átélje és megfogalmazza önmaga számára ezt az életérzést? Mert bárhogyan is van, az igény még létezik.

Az írás végén jelezni fogok egy rendkívül érdekes és figyelemre méltó jelenséget, melynek nincs még igazán neve, így itt Nina Rapi írása nyomán lesbikus színháznak nevezem.⁴ A legigazibb istente-

lenség világa ez. E jelenség tendenciái egyelőre még inkább Amerikához kötődnek, de földrésziükön sem ismeretlen, és egyéb társadalmi folyamatokból következően hamarosan Európában is számolni kell ezzel. Hogy aztán megadja-e majd a választ az előbb feltett kérdésre, azt csak az elkövetkezők tudják eldönteni. A számos törekvés közül azért erre esett a választásom, mert korunk egyik legnagyobb problémája és kihívása fogalmazódik meg ebben, mégpedig a *másság* kérdése. A leszbikus társadalom saját másságának elismeréséhez emberi létünket alapvetően meghatározó értékek megváltoztatását hirdeti.

A görög tragédiák kora

Ha életről, művészetről, tragédiáról van szó, a görögöknél kell kezdenünk. Különösképpen azért, mert a tragédia kifejezetten görög életélmény táplálta műfaj. A későbbi korok tragédiáihoz enélkül lehetetlen közelíteni. Azonban mielőtt erre rátérnék, fontosnak tartom megjegyezni, hogy az európai gondolkodás pluralizmuson alapul, melyet egyrésztől valóban a görög kultúrkörből vettünk át, de nem elhanyagolható a héber hagyomány által közvetített gondolkodás sem. Minden más történet számunkra feltehetően kimerül annyiban, hogy a nép életviszonyait, törekvéseit írja le. Egyedül e két történetnek kell többnek lennie a pusztá történelmének. Annyival kell többnek lennie, amennyiben alkotóként ma is élő erőkről van szó. A tragédia eredetét keresve tehát Hellász népéhez kell fordulni, a zsidó világerzéستől idegen a tragédia⁵, de a műfaj későbbi megjelenéseiben erősen érződik az a gondolkodásmód is, amit kultúránk a héber hagyománytól kapott örökök.

A görög élet alapérzése a kozmosztisztelet, a világhoz eredendően hozzátartozó harmónia és szimmetria tisztelete, melyben minden mindennel összemérhető:

"... egy a bölcs dolog: felfogni az értelmet, amely kormányoz, áthatva mindenben mindent."⁶

Nem hit ez a szó mai értelmében, hanem valóság-érzés. Az az érzés, mely tisztában van azzal, hogy minden ugyanúgy alkotórésze a világnak, ami pedig éppen részei által az, ami. Az otthon rendje ez, melyben ugyanúgy megvan a rendje az életnek is, mint a halálnak. A halál és a halhatatlanság egy görögnek nem olyan értelemben vett

probléma, mint egy hébernek. Mert az életnek nem ellentéte a halál, hanem az vezet át a halhatatlanságba. Abba az örökkévalóságba, melynek egyik arca az élet. A halállal az örökkévalóság csak arcot vált.

"A lelkeknek halál vízzé lenni, a víznek meg halál földdé lenni, de a földből víz lesz, a vízből pedig lélek." ⁷

Ugyanígy az ember is egy arca az isteneknek. Ami pedig mindezt összetartja, az a Kozmosz Rendje.

"Ugyanaz van benne az emberben élve és halva, és ébren és alva, és fiatalon és öregen. Mert ezek átcsapva azok, és azok ismét átcsapva ezek." ⁸

Amíg a görög ember egyértelműen tisztában van azzal, hogy a Rendbe illeszkedik, addig a héber ember életét a Tóra szabályozza, hogy soha ne vétsen az isteni tekintély ellen, mely felette áll. Nem az otthon érzése ez, hanem egy állandó úton-levés, melynek során haladni kell a tökéletesedés felé. Nem véletlen, hogy a zsidó hagyománynak számolnia kellett az idővel és a történetiséggel, mert egy eljövendőre való vonatkoztatásban, az ígéletben élte a jelenét ez a hagyomány. Az idő azt a távolságot fejezi ki, amely az ember sorsa és a kozmikus rend között megvan. Ebben az értelemben nevezzük időtlennek a görög tudatot, amely együtt jár a világórával. A héber kultúrától az idővel együtt elválaszthatatlan az etikai alapállás. Választás kérdése volt az, hogy valaki vállalja-e ezt az életformát. Számptalan példa tanúskodik arról az Ószövetségi iratokban, hogy Isten választott népe kilépett a szövetségből azzal, hogy más isteneknek áldozott.

A görög kérdés pedig úgy hangzott, hogy mi az a dolog, hogyan illik bele a kozmosz rendjébe. Az ember bármit tesz és bárhogyan is szól, akármit is gondol, azzal megérinti az egész világ valóságát, ahonnan nem lehet kilépni. A lét legkisebb mozzanata is a világegyetemben állásfoglalás az emberiség nevében. Minden a középpontból árad ki, innen ég a világ. Minden pillanatban meggyullad és újra kialszik, egyszerre új és elhamvadó. Egymás mellett megfér a racionalizmus és az irracionális, a logika és az intuíció. A görögség fókuszából néz, onnan, ahol az ellentétek sugarai találkoznak. Hiszen tisztában voltak a görögök létbeli függőségeikkel, hogy evésben, ivásban, szerelemben, testedzésben stb. nem tudnak a vágyott tökéletességre szert tenni. De ezt nem függőségként élték meg. Ismerd meg önmagad! – hirdette a delphoi felirat. Érezd magad fölött a sors min-

dent átható erejét, mely bármikor a végzeted lehet, de ismerd is fel, hogy ez a sorsod, hogy ebbe születél bele, ezt kell élned. Ezt felismerni és e terhet hordozni – ez az igazán emberhez méltó feladat. Amikor a sors már nem ellenség, hanem az ember sajátja.

Nietzsche tette fel A tragédia születése c. írásában⁹ azt a kérdést, hogy miért volt szüksége a tragédiára az emberiség leginkább irigyelt és legderűsebbnek hitt népének. Keletkezhetett-e a tragédia a túláradozó életörömből, a minden mértéket felülmúló bőségből? És ha ez így van, akkor művészetük a pesszimizmus művészete, és éppen akkor váltak optimistává, amikor logikára és a világ tudományosabbá tételére áhítoztak. Ezért hát az élet szemszögéből az optimizmus, és a vele együtt megjelenő ésszerűség csökkenő erőt és elfogyó energiákat jelez.

A művészetek örök változását Nietzsche két alapvető életösztön állandó működéséből eredezteti. Elnevezése nyomán használom itt is az apollóni és dionüszoszi jelzőket, melyek mozgása és egymásrahatása következtében jelennek meg a különböző művészeti formák. E két életösztön legünnepelebb és legdicsőbb összezapása a görög tragédiában nyilvánul meg.

Az apollóni ösztön az álomszerűen örömteli és mértékkel bíró valóság képeit állítja szembe a torz és a nehezen érthető mindennappal. A szép látszat képei magyarázzák az okozati összefüggés világát. De mi van akkor, ha a logikai törvények meginogni látszanak? Amikor az apollóni képek ellenében feltör irtózatossággal a dionüszoszi mámor, a természetfeletti borzalom. A tragédiák "utánzó" alkotóiban mindkét ösztön egyszerre munkálkodik, amikor az álom fenséges képeihez hasonló formában mutatja meg a világ végső lényegével való egyesülés misztikus élményét. A határokkal és mértékkel rendelkező ember elveszett, amikor a természet szíve feltárta titkait.

A nietzschei gondolatfűzér szerint a tragédia eredetét a tragikus karban kell keresni. Ez a kar az eszményi nézőközönség, akik nem hagyják, hogy a tragédia csak egy esztétikai élményt jelentsen, hanem úgy közvetítik a történéseket, hogy az élő valóságként hasson. A karral együtt keresi a vigasztalást az a szerencsétlen, akinek a természet megmutatta legmélyebb és legkegyetlenebb titkait, és aki ezzel együtt létének minden borzalmát átérezte. És aki ezt a tudását hordozhatatlan teherként éli meg, hiszen ezzel szemben minden tett és minden cselekvés hiábavaló lenne.

Mert "Ó jaj keserves átok tudni azt, amit nem-tudni jobb!" kiáltja a vak Teiresias.¹⁰ A világtól és az élettől való teljes elfordulás tudná csak ezt a dühödtt és elkeseredett tehetetlenséget oldani, ha nem jelenne meg a felmentő művészet, amely egyedül képes annak megformálására, mi élhetővé teszi az életet.

A görög tragédiák alakjai közül a legszerencsétlenebb Oidiposz, aki nemes lelkű és becsületes ember egy hétköznapi felfogás szerint, sőt még bölcsességében is útmutató. Mégis minden erénye ellenére oly borzalmas szenvedés hordozójává válik, hogy szívszorongatóan hangzik panasza:

"...Fölhányod, hogy öltem és nősültem, és
Mily átok úz – amiről én nem tehetek,
Az isteneknek tetszett rámidézni ezt,
Kik talán régóta gyűlölik fajom.
Mert énbennem magamban nem lelsz semmi oly
Bűnfoltot, amely ezt a szörnyű büntetést
Vonhatta volna családomra és reám.

...

Magam sem sejtve mit cselekszem és kivel:
Hogy ítélhetsz el öntudatlan tettemért?"¹¹

Tettei legyenek bármilyen nemesek, ítéletei bölcsek, személye jelentéktelen, amikor mindenben a Sors szava a döntő. A sors pedig feljebb áll mindenfajta emberi és erkölcsi ítéletnél. Ezért is csattanak vissza nyomtalanul Oidiposz mentegetőző szavai. Túl van ez az elképzelhető legborzalmasabbon is. És a hős sorsában önmaga képét látja tükröződni az ember, hiszen véletlen, hogy éppen nem ő rendeltetett arra a sorsra. A végzet ereje hatalmasabb minden emberi erőnél. Ez dönt bűnről, büntetésről, bűnhődésről, és nemcsak úgy, hogy figyelmen kívül hagy minden emberi megítélést, de még az értés lehetőségétől is megfosztja e szerencsétlen egy napig élőket. Mert "... mi elvégeztetett, Halandó ember azt el nem kerülheti."¹²

De éppen ezekből a tettekből épül fel a régi romba dőlt helyen az új világ. A régi összetört azért, mert valaki megpróbált a világmindenség örök harmóniája ellenére cselekedni. Oidiposz bár tudtán kívül és végzete szerint, de apagyilkos és vérfertőző. A titáni Prométeusz bár sok kínlódástól mentette meg az embereket a tűzzel, de el kell viselnie a keselyűt, mert a tűz az istenek tulajdona volt. Azzal, hogy ellopta, olyat tett, ami az istenek erejét gyengítette. Antigónának Kreon parancsa miatt kell meghalnia. Amit Kreon elren-

delt, hogy az ellenség halottját tilos eltemetni, azt igazolja bosszúvágya, de mit ér bármi emberi törekvés is az istenek törvénye ellenére, mely szerint a holtat el kell temetni.

Azzal együtt, hogy ezek a tettek bár a legszörnyűbb büntetést vonják magukra, mégis az élethez egyedül szükséges derűt adják, azáltal, hogy képesek a megbomlott rendet, az örök igazságszolgáltatást helyreállítani. Mert ezek a nem-cselekvés tettei, melyek csak megtörténnek. De aki vállalja végzetét, teremteni fog nem-cselekvésével is. Ki felismeri önmagában a sorsot, még ha szenvedéssel is, de a világ működésének fenntartója lesz. Ez az a vigasz, melyre szükségük volt a görögöknek, hogy élhetővé tegyék azt az életet, melyre születniük sem kellett volna, vagy ha már megszülettek, legjobb volt minél korábban meghalni. És ez az életérzés a tragédia életérzése.

A kozmosz, a rend megismerése volt a preszókratikus filozófia középpontjában, mely kozmosz örökké létező, egy vagy több archéból jött létre. Nem naiv természetfilozófia ez, hanem a szó legnemeesebb értelmében a szükségszerű valósághoz egyedüli lehetséges viszonyulás. A filozófia a maga formájával és a tragédia a maga formájával ugyanazt a világot közelíti meg. A különbség csupán formai.

Szophoklész és Aiszkhülosz után a tragédia megszűnt létezni Nietzsche megközelítése szerint. Euripidész Szókratésszal karöltve új irányt mutatott. Megjelent a teoretikus ember csírája, aki bátorságot és képességet érez magában arra, hogy ítélkezzék, és ami ennél fontosabb, hogy megalkossa azokat az elveket, melyek alapján értelmet ad a világnak. Az ember átvette az irányítást.

Arisztotelész a Poétikában¹³ Euripidészről írja, hogy jóval tragikusabb mindenki másnál. Az azóta is sokat vitatott definícióban, melyben Arisztotelész a tragikus lényegét fogalmazta meg, a nézőre gyakorolt hatást is említette. A szophoklészi és aiskhüloszi tragédiák kapcsán Nietzsche említette a tragikus kart, melynek szerepe az volt, hogy a nézőt beemelje a cselekménybe, hogy ne csak mint néző, hanem mint a történések szereplője, személyesen, saját sorsában élje át a hős sorsát. Úgy gondolom, ilyen értelemben ezek a tragédiák is megfelelnek a definíció azon részének, mely a nézőre gyakorolt hatást követeli meg.

A tragikus cselekmény bemutatása, ahogyan azt Arisztotelésztől tudjuk, különleges hatást gyakorol a nézőre. Ezeket az affektusokat félelemnek és részvétnek szokás fordítani, melyeken nem szabad pusztán lelkiállapotokat érteni (eleosz és phobosz). Magukkal ragad-

ják az embert a külső hatalmak. Elfogja a nézőt a siralom és a részvét Oidiposz sorsának láttán (Arisztotelész kedvenc példája), ami a belső állapot kifejezését is jelenti egyúttal, a jajpanaszt. A félelem pedig azt az elborzasztó hidegrázást jelenti, amelyet akkor érez a néző, amikor látja a hőst, ki akár a néző maga is lehetne, a vesztébe rohanni. Ezek révén lehetséges az ilyen szenvedélyek megtisztítása, amely a katarzisz élményt okozza. De mi is akkor az a tisztátalanság, mely igényli a megtisztítást? Azt a meghasonlást szünteti meg, ami a sors végzetszerűségét ellenséggé állítja, a bűn és a sors aránytalanságának elfogadhatatlanságát. Ebben az értelemben közelíthető egymáshoz a nietzschei és az arisztotelészi felfogás. A tragikus lényege éppen abban áll, hogy ezzel a rendkívüli aránytalansággal együtt is élni kell. Egy metafizikai rend szerint, mely mindenki számára ugyanúgy érvényes, a véges emberi lét a sors hatalmával áll szemben. Ez a momentum még a modern tragédiákban is tetten érhető a vétség szubjektívizálása ellenére is, és ez adja a lehetőséget arra, hogy egymás mellett kerüljenek tárgyalásra a tragikus korszakok.

Itt keresendő annak az oka is, hogy a keresztény gondolkör nem tudta megvalósítani a tragédiát, hiszen ott az isteni elrendelés meghatározza a sorsot, amit nem lehet szerencséből és szerencsétlenségből eredeztetni. A keresztény embernek hinnie és remélnie kell, nem megélnie végzetét.

A reneszánsz tragédiák

Mint ahogyan azt korábban említettem, a tragédia következő megvalósulására igen sokáig kellett várni. Érvek és ellenérvek csapnak össze a tekintetben, hogy ki képviseli leginkább a tragikust. Ezeket a megfontolásokat itt mellőzöm. Számomra Racine a legtragikusabb mind közül, aki egy kartéziánus gondolatvilágban az euripidészi tragédia nyomdokain haladt. Ezek az írások állnak legközelebb a tragikus életérzéshez és Pascalhoz, aki egyedül reprezentálja e korszakban a tragikus filozófust. A Gondolatok c. írás önmagában egy tragikus harc, mind formájában, mind tartalmában. Visszatérve Racine-hoz, az ő tragédiái sem a tiszta tragédiák már, a színdarabot az élettől bizonyos távolság választja el.¹⁴

A reneszánszsal együtt jelenik meg az individuum, amely leszakadt a rendi korlátozásokról, akinek egyéni vágyai és érdekei van-

nak, de még nem távolodott el történelmétől, képes reprezentálni egy egész közösséget.

Az elrejtőzött Isten hiányát megérző ember magára maradt. Több évszázadig tartó bizonyosság látszik alapjaiban megrendülni. Úgy kell tenni, mintha minden változatlan volna, ki kell tartani még azzal a félelemmel együtt is, hogy mi van, ha Isten még nézőként sem vesz részt a színjátékban. Ezt éli meg a racine-i tragédia hőse. Feltétel nélküli hős, aki a világot teljes egészében elutasítja, várva a pusztulás pillanatára, mert ez az utolsó lehetősége a világgal szemben, mert meg kell halnia annak, akire Isten tekintete esett. A tragikus ember leküzdhetetlen magánya a közösséggel való dialógust teljesen lehetetlenné teszi. Az ablaktalan monáoszok világa ez, amit Racine drámáiban technikailag a kar hiányával old meg.

A tragikus ember végérvényes magánya okozza, hogy a világgal semmiféle dialógusban nem oldódhat fel. Abszurd megbízatás ez az életre, mert itt képtelenség magasabbrendű értékeket megvalósítani. A XVI. és XVII. század válasza a korábbi történésekre, hogy az ember szabadsága pusztán csak felismert szükségszerűség, hogy az ablaktalan monáoszok nem tudnak utat nyitni egymás felé, hogy az ész bármennyire is bízik erejében, a természetfelettil nem tud mit kezdeni. Ez a tragikus világlátás csak úgy szűnhet meg, ha az ember otthonra talál egy közösségben, vagy társra talál valaki másban. De ez a menekülés a pusztulásba vezet. Ilyen értelemben kísérlet ez a tragédia tragikus megmentésére.

Racine-nal együtt említik mindig Corneille-t, bár felületes olvasásuk is elegendő ahhoz, hogy különbséget tegyünk közöttük. Corneille írásai politikai témájúak, illetve azt a problémát boncolgatják, hogy mennyire lehet a retorikával, a szerelemmel és mindennel a politikát kiszolgálni.

Erre az időszakra esik a spanyol drámairodalom kiemelkedő teljesítménye és az Erzsébet-kori drámák, melyek önmagukban egymástól számos ponton mutatnak különbséget, de megjelenésük együtt jár a kifejezetten jelentős nemzeti energiák korszakával.

Azt az állítást, hogy a tragikus korszak Aiszkülosztól Racine-ig tartott, számos indoklás támasztja alá. A leggyakrabban hangoztatott érvek szerint Shakespeare után Cromwell Angliájában nem lehetett tragédiát írni, mert színház sem volt, és később komoly jelentőséget kapott a színész mesterség, ami elfeledtette a darabot, így aztán, ha a közönséget érdekelte is egy darab, sokkal inkább a kiemelkedő szí-

nészek mesterségének összehasonlítása volt a döntő. Természetesen ez az álláspont önmagában nem állja meg a helyét. Biztosat azonban nem tudunk. Meg kell említeni azt a történelmi tény is, hogy a napóleoni háborúk, a francia forradalom kiszolgáltatottá tették a hétköznapi embert a történelemnek, aki védtelenné vált ezzel szemben. A kartézianus és newtoni racionalizmus felszabadította a gondolkodást az addig megszokott korlátai alól. Rousseau öröksége mérhetetlen szabadságot jelentett eleinte. És ez az érzés megmaradni látszott akkor is, amikor a társadalmi változások egyébként nem ezt tükrözték, a reakciós erők visszaállították hatalmukat. Ez a tapasztalat aztán másfajta formákban kereste meg kifejezési formáit, ahol érvényesülhet a nevelés jótékony hatása, ahol a bűnös az utolsó pillanatban megbánja tetteit és nem büntetést, hanem megváltást érdemel. Ez már nem az a tragikus alak, aki a görög színpadon megjelenik. A tragédia eredeti normái szerinti megjelenéséről nem lehet szó.

A modern dráma

A modern dráma tárgyalásánál figyelembe kell venni azt a két árulkodó tény, hogy a klasszikus és a shakespeare-i, racine-i hagyomány számára nemcsak a próza terjedése, hanem az opera megjelenése is kihívást jelentett, és azt, hogy lehetetlen az arisztotelészi kategóriák alkalmazása, és hogy nem utolsósorban végérvényesen elvált egymástól a dráma és a színház. A történet nem válhat szimbó-lummá, legfeljebb ha allegória lesz, így aztán megjelenése sem képvisel művészi értéket. Már regény, novella vagy költemény formájában írnak meg olyan témákat, amelyek magva még drámai (elég csak Milan Kundera: A regény művészete c. írására gondolni). A modern intellektuális kultúra nem tud egy mai konfliktust mindenki számára érthetővé tenni a szimbolikus cselekmények által. Lehetne arra a nagyon általános statisztikai irányzatra hivatkozni, mely a szociológiai összefüggések törvényszerűségeit számokban kifejezett összefüggésre próbálja visszavezetni. A minőségi változások mennyiségiekre történő visszavezetése ez. A szimbólumból definíció és analízis lesz. Teljesen különböző a kapcsolatrendszer az emberek között és a mögöttük levő háttérben. Shakespeare és Racine korában természetes módon csak egyfajta etika létezett, amely soha egy pillanatra sem vált problematikussá. Vannak természetesen, akik ellene cseleked-

nek, akik tudatosan szembehelyezik magukat azzal, de ennek ellenére érvényes marad. A modern drámában bizonytalanná válik, hogy mi történik a külső körülmények hatására, és mi jön belülről. A reneszánsz értelmezése az emberről és a világról azt eredményezte, hogy a dráma középpontjában cselekvő emberek állnak ugyan, de akikben nem válik külön a személyes indítéktól a drámai okság. Az egyéntől függetlenített következmények nem képesek valódi hatásként működni. Az elidegenedés problémája ez, az ember idegen erők működését hiszi sajátjának, míg személyes létét, vágyait, hajlamait nem is igyekszik megtalálni. A tevékenység nem személyes szükséglet, hanem csak az történés, amelyhez az egyéniség hozzárendelődhet. Éppen az emberi autonómia szorul korlátok közé a polgári társadalomban. A végső küzdelem, azáltal, hogy a külvilág olyan sokat meghódított az emberből, inkább belül történik. Ilyen értelemben figyelemre méltó Kierkegaard modern Antigoné feldolgozása is. Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban c. írásból kiderül, hogy egy valóban tragikus történet – Szophoklész Antigonéja – hogyan jelenne meg modern tragédiaként. Kierkegaard írásának tanúsága szerint a modern tragédia nem tudna együtt modern is és tragédia is lenni.¹⁵ Többek között azért is, mert ami belül történik, az nem tud és nem akar szavakra találni. Inkább asszociatív erejük által és nem értelmük által lehetne a belső hangulatot kifejezni. Minél magányosabb az ember, annál impresszionistább kifejezőeszközökre van szüksége. Sőt a cselekmény is feleslegessé válik, amennyiben zavarja a lelki élet függetlenségét. Az élet szempontjából nézve annyira lelki lesz az egyéniség, hogy meg kell szűnnie a kettő között az igazi érintkezésnek. A tények lehetnek fontosak az egyéniség számára, de ennek bensővé válása által lehetősége van minden egyes tény elől elmenekülnie. Az új individualizmusnak egyrészt a külvilággal szembeni antinómiája jut kifejezésre, hogy ti. a tragédia megvilágításában értékelik az életet, vagyis annak átélése, hogy az élet nem, csak a halál hozhatja meg a felemelkedést. A régiek esetében ezt a hős nem így élte át. Az antinómia az egyes emberek között is láthatóvá válik. Sok esetben éppen az individualizmus lesz a probléma forrása: az egyéniség érvényesítése nem képzelhető el a másik egyéniségének csorbítása nélkül és viszont.

Nincsen az új kornak mitológiája, mindent a karakterből kellett megoldani, ami azt jelenti, hogy a sors kizárólag belülről jön. A régi tragédiák esetében megvolt a centrum, amely köré minden szervező-

dött, számukra ez adott volt. Az új életből azonban éppen ez hiányzott. Az összetartó centrumot utólag, értelmezés útján kell megkeresni. Az újfajta életnek megfelelő forma keresése nehézségekbe ütközött.

Lessing esetében a drámák hideg matematikájáról beszél mindenki. Lehetséges a végzet elkerülése, az utolsó percben egy hirtelen elhatározás képes mindent megváltoztatni, és csakugyan sokszor más irányba is terel mindent. Ez nem egyeztethető össze a tragédia koncepciójával, de figyelemre méltó Lessing esetében a törekvés, hogy sorsok, emberek elhagyják az élet apró jelentéktelenségeit, és az életet átfogó szimbolikusságok felé haladnak.

Goethe és Schiller esetében az a kérdés dominált, hogy hogyan lehet a modern forma kifejezési eszközeivel a görög tragédia sorsszerűségét elérni. Ami megakadályozta a német klasszikus drámák tragédiává válását, az az, hogy a sorsszerűség kifejezetten csak esztétikai problémaként volt fontos. Az a kérdés, hogy az ember mennyiben tehető felelőssé azért, amit tett, és mennyiben bűnhődés az, ami vele a tragédiában történik. Erre válaszként megjelenik a tragikus vétség fogalma, mely megzavarja a tragédia tisztaságát. Legbeszédebb példa erre Schiller Stuart Máriája. Ebben Erzsébetnek ki kell végeznie Máriát. De az, hogy Schiller az ifjúkori bűnöket is előveszi, holott azoknak igazából a cselekmény szempontjából nincs jelentősége, lehetetlenné teszi a szükségszerűség működését. Ilyen értelemben kívülről bevitt a sorsfogalom és nem tartozik szervesen a műhöz. Ezen a ponton nem sikerült a német klasszikus drámának véglegesen tisztázni a hős és a sors viszonyát. Külön létezett az esztétikai probléma és az életprobléma. Igényként megfogalmazódott a nagy szükségszerűség, de a történelemfelfogás és az emberlátás tiltakozott ellene. Maga Kant is a bűn tisztán erkölcsfilozófiai magyarázatával próbálkozik. De ugyanakkor azt is mondja, hogy szabad akarat és az erkölcsi törvényeknek engedelmeskedő akarat nem különbözik egymástól. Ez azt jelenti, hogy az ember a morális törvényt akkor is megsérti, ha betű szerint betartja ugyan, de szabad választásával gondolkodásmódjában hűtlenné válik a törvényekhez. Ezzel azonban a gyökeresen rossz elmélete nem megoldott, számos antinómia kíséri ezt az álláspontot, melyeket itt nem fontos részletezni. Azt a végső következtetést lehet levonni, hogy Kant a rossz eredetét kifürkészhetetlennek gondolta. A morális bűnértelmezés határokba ütközik, mihelyt morális világlátás keretei közé kívánjuk szorítani. Schopen-

hauer és Schelling tragédia-meghatározása is erősen arrafelé hajlik, hogy kerülje a bűn-ártatlanság meghatározta felfogást, hogy a bűn maga legyen a szükségszerűség. Rokon ezzel Hegel tragédia-felfogása is, mely szerint az individumok egyszerre bűnösök és egyszerre ártatlanok. A bűn sorseseeménynek bizonyul, eredete az élet eredendő egységének hiányában keresendő.

Hebbel jutott legközelebb a tragédia lehetőségéig. Sikerült leküzdnie az előbbieken leírt problémát, azonban jelentkezett nála valami sokkal nehezebben leküzdhető akadály. Olyannyira tragikus költő volt, hogy mindent csak ebbe a formába tudott beleilleszteni. Az életből csak az jut el hozzá, ami ebbe a sémába helyezhető. Az embereket megsemmisíti valami ismeretlen erő, anélkül, hogy tehetnének valamit. De nincs semmi, ami ezeknek az erőknek a sorsszerűségét hangsúlyozná. Az egyéniség tragédiái ezek a darabok. Óriási a távolság a szereplők között és aközött, amit azok gondolnak magukról. Azt gondolják, hogy tevékenyen részt vesznek az eseményekben, holott csak történnek velük a dolgok. Mindig akad ember, akinek tettei egybeesnek a szükségszerűséggel. Ott az ember azt hiszi, hogy ő csinálta, pedig ez egy tragikus illúzió, mert ami szükségszerű, annak meg kell történnie, és csak a véletlen műve, hogy ő csinálta. Judit és Holofernes a maguk csatáját vívták mindaddig, amíg saját szükségszerűségük el nem jutott arra a pontra, ahol találkoztak. De kettejük összeütközése nem fejezi ki egyikük kizárólagos lényegét sem.

Föltétlen szólni kell Henrik Ibsenről, akivel a modern dráma története kezdődik, és aki szintén közel állt a tragikus megvalósításához. Szereplői nem tudnak úgy élni, hogy apróbb vagy jelentősebb dolgokban ne szoruljanak hazugságokra. Csak ezzel együtt képesek elviselni azt, amiben élniük kell. De elkerülhetetlen, hogy a hazug alapokon épülő boldogságok örökké tartsanak. Észre kell venni, hogy más az élet és más az, amit az ember elképzelt magának. Aki ezt képes észrevenni, az rendíthetetlenül halad az útján, melynek végén ott van a tragédia. Itt egyedül a halál tud abszolúttá válni. Ebben az élményben egyesülhet az idea és a valóság. A színpadon az, ami a néző előtt megmutatkozik, az a múltban megtörtént, végérvényesen lezárult. Megvolna már minden, ami eddig hiányzott, csak még egy kérdés van hátra: van-e az életben olyan cselekmény, amely szimbolikus módon a lényegét tudja kifejezni, és nem unalmas, egykedvű történészként áll elő? A régi tragikus korok élete nemcsak érdekes

volt, hanem igaz is. Ibsen olyan történeteket választott, melyek drámaiak voltak ugyan, de minden belső jelentőség nélküliek. Szimbólumai úgy jönnek létre, hogy a dolog sokféle jelentést kap egy beszélgetésben, néhány cselekményben... stb, különben az esetnek csak önmagában volna jelentősége. Nem sikerült megőrizni azt a kétodalúságot, melyben élet és szimbólum sose válik el egymástól. Ibsen nem szimbólumokkal, csak allegóriákkal dolgozik. A tragédiák pedig nem arról szólnak, hogy evilági újításokkal hogyan lehet segíteni e világon.

A nagy formáért való küzdelemben a következő állomást a naturalista törekvések képviselik. Az a gondolat jelenik itt meg, hogy az életet nem végigvitt konfliktusok, hanem félbemaradt összeütközések, belülről feladott lázadások jellemzik. Apró tragédiák sorozata az élet. A látásmód, amelyből építkezett ez az irányzat, az volt, hogy az életben millió kis dolog uralkodik. Így a naturalizmus nem használta a kiemelésnek semmiféle segítségét, háttérbe szorította a centrum jelentőségét. Nem akart mást megmutatni, mint ami egészen meghatározott emberek között, egészen meghatározott időben és helyen történik. A körülmények nagyon erős hangsúlyozása miatt az esetszerű válik uralkodóvá. Nagy darabokat lehetne kivágni a drámákból anélkül, hogy hiányuk feltűnővé válna. Technikailag az emberből csak annak ábrázolása jöhetne számításba, amivel a sorssal érintkezik. Ennek figyelmen kívül hagyása elbeszélést eredményez. A szokásos naturalista keretből kiinduló Hauptmann egyik leghíresebb műve A takácsok a munkásmozgalom meghatározó értéke lett, éppen azért, hogy mindenki sorsa csak epizód lehet, de szimbolikus. Egyszerre egész és egyszerre rész. Minden ember sorsa legfontosabb részével kapcsolódik a drámához. Ez a szigorú törvények szerint szükséges darab sokak szerint egyedülálló képviselője a naturalista tragédiának. Véleményem szerint tragédia ez a naturalista drámák sorában, de kizárólag csak ott.

Ezek a kísérletek bizonyíthatják, hogy a tragédia nem tudott feláradni. A drámai és zenei rendbe szedett vers többé nem tudja betölteni szerepét, mint tragédia. A modern lélek pokolra szállásának kifejezője a próza, az élményfeljegyzés természetes formája. Úgy tűnik, nincs meg az a mitológia, amely képes lenne feléleszteni ezt a formát. A Descartes és Newton óta uralkodó mítoszok az értelem mítoszai, de a látszat szerint ezek nem egyenrangúak a korábbiakkal. Egyfajta megközelítés szerint a történet halálhírral végződik. Másfaj-

ta felfogás szerint fölösleges gyászolni, inkább örülnünk annak, ami háromszáz éve a mienk, ami bátran vállalhatja a tudatosságot magáénak. Amiben rólunk van szó, a modern emberről, aki a szubjektivitás növekvő terhével él. Annak a színházi műnek, amely bemutatja az önmanipulációt és a szerepjátszást.

A leszbikus színház erőfeszítései a tragédia megmentéséért

A következőkben egy olyan jelenségről esik majd szó, mely magát hivatottnak tartja arra, hogy megújítsa a tragikus életérzést.

A leszbikus drámaírók megpróbálják javukra fordítani a társadalom velük szemben tanúsított ellenérzését. Úgy vélik, hogy ha színházról van szó, akkor az kizárólag csak a következő értékek köre épülhet: polgári, fehér és férfi. Ebből az értékrendszerből, amely egyébként a hagyományos társadalmi értékrendet tükrözi, nincs helye a leszbikusság témájának. Mivel azonban a jelenség létezik, szükségszerű igény ennek megfelelően átrendezni az értékrendszert is. De az eddig megszokottaktól eltérően e jelenség megjelenésével együtt nem kapott helyet a társadalomban, így művészetben sem, különösképpen pedig a színházművészetben nem jelenhetett meg. Ezért az eddigi út nem járható, hát a leszbikus közösség megpróbál hátulról támadni. Beáll a már elterjedt kisebbségi színházak sorába, létrehozza saját színházát, melyben az e kisebbséget meghatározó és jellemző élmények kerülnek színre, remélve aztán, hogy ily módon e jelenség bekerül a köztudatba. E sajátos vállalkozásnak számos problémát kell megoldania önmeghatározásához. Elég csak említeni azt, hogy a szöveg behatárolásában is számításba kell venni, hogy írójának/van-e leszbikus tapasztalata, és egyáltalán annak eldöntése sem egyszerű, ki is a leszbikus. Nina Rapi (aki saját bevallása szerint maga is leszbikus) meghatározása, mely szerint: " A leszbikus..., aki arra kényszerül, hogy feltalálja önmagát, és énjét a fennálló rend azon réseit kitöltve alakítsa ki, amelyek elkerülték a kategorizálást ..." ¹⁶ – igen érdekesnek ígérkezik. Szemben azzal, hogy *hímnemű* és *nőnemű* meghatározás biológiai megkülönböztetésen alapul, addig a *nő* és *férfi* kategóriákat egy társadalmi alapon működő különbségtétel hívta életre. Igaz ez utóbbi az előbb említett biológiai különbségeken alapul, de nem végérvényes módon. A leszbikus a két kategória között meglévő részbe került, és ott kísérletezik szerepekkel, gesztusok-

kal, viselkedési formákkal, melyek segítségével önmagát alkothatná meg. Ez az életforma maga is egy kísérleti színházhoz hasonlít. Ez egy kapcsolatot jelent a leszbikus életmód és a színház között. Az egyéniség újraalkotása, az önmegvalósítás küzdelme a szabadság korlátozása ellen. Ennek legvégső lehetőségét ragadja meg a leszbikus, aki a nemi szerepeket és az ehhez kötődő viselkedési normákat utasítja el. Eddig a nő mindig csak egy heteroszexuális kapcsolat részeseként mutatkozott be, ez megkötötte és lehetetlenné tette kitörni-akarását. Az első igazi nagy lépés ez ellen a feminizmus megjelenése volt. Már a feminista nő is kívül áll a nemek tekintetében hagyományos értékrenden. E szerep fejlettebb változata a leszbikus kapcsolat, mely képes megvalósítani a feminizmus meghatározta szabadságot. Hogy ez a folyamat kiteljesedjen, ahhoz a leszbikus-feminista szubjektumnak nyilvánosság elé kell lépnie, és ki kell alakítania azt a helyzetet, melyben ez a homoszexuális életforma elfogadásra és megértésre talál. Az eddig passzív női szubjektumnak eddig csak egyféle azonosulási lehetősége volt, a hagyományos nőiességhez való görcsös ragaszkodás, mely álarcot "...a nők azért öltenek magukra, hogy eltitkolják, hogy apjuk péniszét intellektuális fejlődésük során birtokba vették."¹⁷ A leszbikus párkapcsolat ezzel szemben kétféle azonosulási lehetőséget kínál: a cselekvést és az önmeghatározást. A vágyakozó és a vágyott állandó kölcsönhatása jelenik meg a leszbikus párkapcsolat dinamikájában. A szerepek tetszés szerint felcserélhetők és megfordíthatók a szexuális viselkedésben és azon kívül is. Ez nagymértékben megkérdőjelezi a hagyományos férfi-nő kapcsolat egyedüli jogosultságát. Azt a legeslegvégső viszonyítási pontot, mely talán utolsóként maradt mienk abban a folyamatban, melyben minden érték-, norma és viszonyrendszerrel megfosztottuk magunkat. Az előbb említett leszbikus közösség önálló helyet követel magának a kultúrán belül, hogy ott meggyökeresedve folytassa hódító útját a köztudat felé. Ezen az úton akarják felfedezni újra a tragédia erejét. Saját valóságuk szerint kellene újradefiniálni a tragikus fogalmakat.

"A színházban a tragédia a kínok kínját jelenti. Vajon a kínok kínja maga az eksztázis? A szélsőséges ellentétek, természetes, elkerülhetetlen szintézisek? Talán ebben rejlik a közönség tragédia iránti kiolthatatlan lelkesedése, hiszen a kínok kínja tudatosítja bennünk az ellentétek lehetőségét, azaz az eksztázist. Ha ezt tapasztaljuk, úgy érezhetjük, élünk. És egy olyan társadalomban és korban, amelyben

élünk, az élő halottak sokkal gyakoribbak, mint az élők, az emberek jeleket vésnek, hogy emlékeztessék magukat arra, hogy létük talán értelemmel bír, hogy van lehetőség az élet közvetlen megtapasztalására,...ebben rejlik az ellenállásnak az ereje."18 Ez az elképzelés így két legyet ütne egy csapásra. Egyrészt az új alapokon teremtődött színjátszás bebizonyítaná a lesbikus életmód létjogosultságát a külvilág hamis képei és megsemmisítő szándéka ellenére, bizonyítva ezzel azt is, hogy nem az ember van az elvárásokért, hanem sokkal inkább neki kell teremtenie, illetve ez esetben éppen megszüntetni azokat. Másrészt pedig ez a létértelmezés feltámaszthatná a látszatra halott tragédiát.

Kívülről tekintve ezt a folyamatot, nehéz vele kapcsolatban bármilyen elvárásra is helyezkedni. Annyit azonban mégis meg kell jegyezni, hogy a lesbikus színház csak addig tudna tragédiát alkotni, amíg a társadalmon kívüliségről, a megbélyegzett és kiteszített emberekről szól. Úgy érzem, éppen törekvése megvalósulása ítélné halálra e műfaj létrejöttének a lehetőségét. Az igazi kérdés persze az, hogy képes-e a fent említett élmény tragédiaként megmutatkozni. E dolgozat keretein belül ezt nem tudom megválaszolni. Nem pusztán azért, mert a kívülállókhöz tartozom, hanem inkább azért, mert az említett léttapasztalat esztétikai háttere még nem körvonalazódott olymódon, hogy az eligazítást adna. Ennek ellenére fel kell tenni a kérdést, hogy tényleg minden korlátot le tudunk dönteni magunk körül, és nem éppen az adja meg a tragikus lehetőségét, hogy bizonyos határokkal mégis számolni kell?

JEGYZETEK

1. August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások. (fordították: Bendl Júlia és Tandori Dezső) Gondolat, Bp. 1980. 297.
2. Milan Kundera: A regény elmélete. (fordította: Réz Pál) Europa, Bp. 1992. különösen 195–197.
3. Fehér Ferenc: Regény és száműzetés. (fordította: Csáki Judit) Holmi, 1993. február 252–262.
4. Gondolat-Jel, 1993. III–IV. 34–49.

5. Az Ószövetségi Jób Könyve szerint mindaz a szenvedés, amit Isten Jóbra mért, majdnem tragédiának nevezhető. Amiért mégsem, annak az az oka, hogy végül Jób többszörösen visszakapta elvesztett javait. Erről szólnak a kommentárok. Azt azonban meg kell jegyezni, hogy Jób nem pontosan azt kapta vissza, amit az Úr elvett, hanem *helyette* kapott mindenből többet. És ez nem ugyanaz, mint amiről a kommentárok szólnak.
6. Görög gondolkodók I. (fordították: Bodor András, Kerényi Károly, Marticskó József, Ritoók Zsigmond, Sebestyén Károly, Steiger Kornél, Szabó György) Kossuth, Bp. 1992. 34.
7. U.o.
8. I.m. 38.
9. Nietzsche: A tragédia születése. (fordította: Kertész Imre) Európa, Bp. 1986.
10. Szophoklész drámái. Oedipus király. (ford.: Babits Mihály) Helikon, Bp. 1970. 183.
11. Szophoklész drámái. Oedipus Kolonosban. (ford.: Babits Mihály) Helikon, Bp. 1970. 422.
12. Szophoklész drámái. Antigoné. (ford.: Trencsényi-Waldapfel Imre) Helikon, Bp. 1970. 116.
13. Arisztotelész: Poétika. (fordította: Sarkady János) Helikon, Bp. 1974. 30.
14. Lucien Goldmann: A rejtőzködő isten. (fordította: Pödör László) Gondolat, Bp. 1977. 15–109.
15. Kierkegaard: Vagy–vagy. (fordította: Dani Tivadar) Bp. 1978. 179–212.
16. Gondolat-Jel, i.m. 35.
17. Gondolat-Jel, i.m. 40.
18. Gondolat-Jel, i.m. 47.

